

Le recentrage de Giono à partir de 1939

Pierre Citron

Volume 15, numéro 3, décembre 1982

Giono : lecture plurielle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500589ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500589ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Citron, P. (1982). Le recentrage de Giono à partir de 1939. *Études littéraires*, 15(3), 441–457. <https://doi.org/10.7202/500589ar>

LE RECENTRAGE DE GIONO À PARTIR DE 1939

pierre citron

J'avais pensé pouvoir définir comme un ensemble le Cycle du Hussard et les Chroniques qui font l'objet des analyses précédentes. J'ai essayé. Je dirai d'abord les conclusions de cette tentative ; elles expliqueront pourquoi j'ai dû donner à mon texte un autre cadrage. Pour les Chroniques, Giono, en 1946 dans ses carnets et en 1962 dans la préface à l'édition collective des *Chroniques romanesques*, a dégagé dans l'abs-trait une allure, un ton, une coloration du récit dans une série de romans à venir. Pour le Cycle, il a suivi les personnages d'Angelo et de Pauline d'une œuvre à l'autre, et il a eu plus de facilité à cerner un ensemble tel qu'il était en 1969, pour l'édition de la Pléiade, en donnant la primauté aux person-nages, à leur état-civil, à leur présence. D'où la différence radicale entre un corpus hétérogène et un corpus organisé : dans le cas des Chroniques, ce qui comptait le plus pour lui, c'était, devant lui, le devenir d'une écriture en acte ; dans le cas du Cycle, c'était, derrière lui, le résultat achevé de cet acte d'écrire.

Je préfère donc abandonner cette tentative. Toute classifi-cation de l'œuvre d'un artiste a quelque chose d'arbitraire ; mais peut-être plus encore dans le cas de Giono, dont l'imagination est en état d'allégresse permanente, et pour qui un projet n'a souvent de valeur que dans le moment où il le forme. Jamais il n'a réalisé aucun de ses desseins de romans formant une suite comparable aux romans-fleuves de ses contemporains. Jamais il ne s'est plié à lui-même sur ce plan, étant sans cesse en train de se réinventer.

Mieux vaut essayer de définir à grands traits quelques aspects de l'ensemble où se situent le Cycle et les Chro-niques : la production de Giono depuis le tournant de la guerre. Mais, l'entreprise dépassant largement le cadre d'un article, je me limiterai à rechercher chronologiquement, de septembre 1939 à février 1945 — soit du début du premier

emprisonnement de Giono à la fin du second — les étapes de la transformation qui fait passer du « premier Giono » au « second Giono », en indiquant au passage un certain nombre de leurs prolongements dans la suite de l'œuvre.

Bien entendu, il n'y a jamais de rupture totale chez un écrivain, ni même de rupture absolument brutale. Il est évident qu'on retrouve à travers tous les écrits de Giono, de *Colline* (je ne remonterai pas jusqu'à *Naissance de l'Odyssée* et aux poèmes et proses de jeunesse — à *l'Iris de Suse*, des traits permanents : sensibilité aiguë, génie des images, don de l'invention et de la narration, générosité, amour de la musique, horreur de l'argent et de la civilisation industrielle, attirance pour certains personnages hors du commun. Deux preuves seulement de l'absence d'une coupure radicale au moment de la guerre : la rédaction, avant comme après, de textes sur la Provence ; et surtout l'existence de *Deux Cavaliers de l'orage*, commencé en 1938, achevé en 1964.

Un bref rappel sur le Giono d'avant 1939. Je ne sais si on a relevé qu'en un sens il y avait en lui, durant cette période, deux écrivains. D'abord l'auteur d'une série de sept ou huit romans² (selon que l'on compte ou non *Deux Cavaliers de l'orage*, encore inachevé à l'époque) dont les personnages appartiennent tous au peuple des campagnes, à l'exclusion des aristocrates et des bourgeois, et dont l'action n'est jamais située dans une ville³, ni située avec précision dans l'Histoire. Le récit de l'action peut être fait par un des personnages, comme dans *Un de Baumugnes*, ou, la plupart du temps par un scripteur anonyme qui n'est jamais défini par sa présence humaine dans le texte ; il n'est jamais fait par Jean Giono en tant qu'homme (né à Manosque en 1895, fils de cordonnier, longtemps employé de banque, marié et père de deux filles, etc.). L'ensemble de ces romans, provençaux ou alpins, forme un monde défini et clos. L'autre Giono d'avant 1939 est l'auteur d'un certain nombre de récits, de nouvelles et d'essais ; il n'est pas arbitraire de les réunir dans une même catégorie : nouvelles et essais se trouvent côte à côte dans les recueils de *Solitude de la pitié* et de *L'Eau vive*, et surtout divers points importants, communs aux trois genres, peuvent être dégagés. L'ensemble est constitué autour de trois pôles. Le premier semble reproduire simplement, à une plus petite échelle, l'univers rural des romans (par exemple « Champs », « Jofroi

de la Maussan», «L'eau vive⁴», etc.) mais, à de rares exceptions près, les récits sont faits par un «je» qui est ou qui pourrait être Giono lui-même⁵. Le second contient, à plus ou moins haute dose, des éléments autobiographiques, toujours enrichis, parfois transposés; il débute en 1925 avec «Ivan Ivanovitch Kossiakoff» et «La Daimone au side-car», est centré autour de *Jean le Bleu*, et comprend plusieurs textes de *L'Eau vive* ainsi que divers passages des essais; ils ont un caractère familial⁶. Le troisième pôle est celui des messages philosophiques, écologiques, pacifistes; là encore, Giono parle en son propre nom. Bien entendu, les trois aspects se mêlent souvent; les essais comprennent tous des personnages, souvent assez longuement mis en scène; la nature rurale n'est pas absente des pages autobiographiques; et une leçon philosophique se dégage fréquemment, explicitement ou implicitement, des textes de fiction ou d'autobiographie.

La Première Guerre mondiale avait été pour Giono un choc déterminant. Le déclenchement de la seconde en septembre 1939 va être un ébranlement encore pire. En 1914, il avait été mobilisé, avec des millions d'autres. En 1939, il est arrêté, isolé, coupé des autres, visé personnellement par les autorités. Surtout, son combat pour la paix s'est soldé par une défaite. Il lui faut remettre en cause ses valeurs.

Des valeurs déjà ébranlées dans son esprit. Son engagement proclamé dans un pacifisme de plus en plus intransigeant se doublait, j'en suis profondément persuadé, de la terrible certitude profonde, refoulée sans doute dans son inconscient, que la guerre était inévitable. Il allait évoquer en décembre 1940, dans *Triomphe de la vie* (p. 28) «les années d'ébranlement, ces années de 1934 à 1939 désertiques et rases où des vents de plus en plus violents soufflaient dans des espaces chauves.» Ce n'est pas un hasard si en 1935 Bobi échoue à apporter la paix et la vie sur le plateau (premier roman de Giono qui «finisse mal», *Que ma joie demeure* est en un sens un tournant). Si *Batailles dans la montagne*, en 1937, est l'histoire d'un cataclysme qui dépasse les hommes et laisse des cicatrices même après avoir pris fin. Si Giono entreprend à la même époque de traduire *Moby Dick*, qu'il interprétera comme l'histoire de «quelqu'un qui verrait Dieu aussi clairement comme on dit que le nez au milieu de la figure, aussi clairement que la baleine blanche au-dessus des eaux et qui

justement, le voyant dans toute sa gloire, le connaissant en tous ses mystères, sachant jusqu'où peuvent aller les délires de sa force, mais n'oubliant pas — jamais — les blessures dont ce dieu le déchire, se précipiterait quand même sur lui et lancerait le harpon » (*Pour saluer Melville*, III, 74). Si, de 1936 à 1938, il est occupé par le projet de *Fêtes de la mort*, histoire d'une insurrection de paysans, de leur marche sur Paris, et de massacres multipliés (III, 1266 sq.). Si, en 1937-1938, il conçoit et met en chantier *Deux Cavaliers de l'orage*, ce récit d'une force qui tourne au drame et au désastre quand elle devient violence⁷. Giono se débat donc entre le courant de l'espoir (dans ses écrits pacifistes, dans son action) et celui d'un pessimisme secret qui perce malgré lui dans ses romans, au milieu du chant persistant de la force, de la joie, et de l'amour des hommes.

Mais, en 1939, la guerre éclate. S'il est arrivé par la suite à Giono d'évoquer son emprisonnement de 1939-1945, il n'a guère parlé de celui de septembre à novembre 1939, qui a dû provoquer en lui un terrible bouleversement, et l'élaboration intérieure d'un bilan. Avant, il redoutait de voir s'effondrer l'univers de la paix. Maintenant, l'effondrement s'est produit. Giono revoit dans sa mémoire le chaos et le massacre de la précédente guerre. L'espoir fou qu'il avait conçu depuis un ou deux ans de voir la paysannerie se dresser contre la guerre et l'arrêter net dans un sursaut de révolte s'est dissipé brusquement avec la mobilisation, qui s'est déroulée pratiquement sans accroc. Du même coup, c'est la remise en question de l'univers littéraire bâti depuis douze ans : un monde paysan, un monde de joie, d'espérance, d'optimisme malgré, parfois, sa dureté et ses drames. Plus jamais un roman de Giono ne sera un roman uniquement paysan, sauf, vingt-cinq ans plus tard, *Ennemonde*, ce roman d'un monde paysan noir, sorte de négatif des œuvres d'avant-guerre. C'est que sur l'univers rural avait germé et grandi le pacifisme. La paix, en 1939, étant morte, le territoire romanesque de Giono a volé en éclats ; un autre va progressivement prendre sa place, plus large géographiquement et surtout humainement. Mais surtout Giono se réveille ; il doit admettre la part d'utopie sur laquelle il a vécu, l'irréalisme de ses constructions. Plus jamais il ne prendra de positions politiques. Et le retour à la lucidité est pour lui une crise qui va, progressivement, aboutir à une ouverture et à un recentrage de son œuvre.

Dès sa sortie de prison en novembre 1939, il entreprend un livre qui est en un sens un nouveau départ : *Pour saluer Melville*. H. Godard, dans son excellente notice de l'édition la Pléiade, a déjà noté avec justesse que ce bref récit annonçait les Chroniques, notamment par certaines formes de narration, et par l'importance accordée aux détails de la vie d'autrefois (voyages, auberges, etc.). Mais il y a plus. *Pour saluer Melville* marque l'entrée dans l'œuvre de Giono d'un certain type de héros, d'un nouveau domaine géographique, du XIX^e siècle comme époque de l'action, de l'écrivain comme personnage, et des écrits sur les œuvres littéraires.

C'est du Melville reconstitué ou recréé par Giono que viennent certains éléments de personnages postérieurs comme Langlois d'*Un roi sans divertissement*. À Londres, Melville rêve de s'acheter un grand chapeau haut-de-forme comme il en a vu dans les vitrines : « des sortes de chapeaux extraordinaires qu'il suffira de mettre sur sa tête pour que tous les gens que l'on rencontre puissent se considérer comme insultés. » (III, 22). Voilà qui annonce le gibus de Langlois : « Les dimensions, les courbures, le poil, la façon dont il était posé de côté, quoique un peu sur le front (...) faisaient de ce chapeau comme un coup de pied au cul collectif et circulaire à tous ceux qui le regardaient. » (III, 505). Melville fume (dans deux variantes qui se suivent, III, 1124-1125) des « cigares à la dynamite ». Simple image pour dire qu'ils sont très forts. Mais comment ne pas penser que cette expression amènera Giono au cigare de dynamite que fumera Langlois pour se donner la mort (III, 605) ? Langlois se séparera ainsi de sa tête pour lui faire prendre « les dimensions de l'univers ». Mais Herman ? « Quand, en 1849, Melville revint en Amérique, après un court séjour en Angleterre, il rapportait un étrange bagage. C'était une tête embaumée, mais c'était la sienne. Il avait l'habitude des îles cannibales et le commerce d'une tête séparée de son ayant droit héréditaire n'était ni pour l'étonner ni pour l'effrayer. » (III, 5) C'est que, comme Langlois, il est un chercheur d'absolu ; le premier peut-être de l'œuvre de Giono, car Toussaint du *Chant du monde* et Bobi de *Que ma joie demeure* ont une sagesse profonde, mais appliquée à la vie quotidienne. Melville donne naissance à la lignée qui se continuera avec Julio, Langlois, Angelo et en un sens Casagrande, sans parler de Domitien⁸.

Le livre ouvre aussi un nouveau territoire géographique dans l'œuvre romanesque : Giono sort de France. Impossible de faire autrement, dira-t-on, s'il s'agit de Melville. Mais il a fallu choisir Melville. Auparavant, la décision de traduire *Moby Dick* exprimait sans doute une attirance pour les grands horizons ; et *le Poids du ciel*, en 1938, évoquait un bateau sur la Mer Noire, et la rotation de la terre dans l'espace. Dans *Pour saluer Melville*, une action romanesque — l'amour d'Herman et d'Adelina — se déroule en Angleterre et en Amérique. Fuite ? Non : Provence et Alpes resteront présentes dans l'œuvre ultérieure. Mais expansion du domaine.

Les romans d'avant-guerre (mis à part *Naissance de l'Odyssée* qui est plus une fable romanesque qu'un roman véritable) se situent tous quelque part au XX^e siècle, ou, dans le seul cas du *Chant du monde*, dans un XIX^e siècle à peu près intemporel, sans une seule référence à des événements historiques. Avec *Pour saluer Melville*, la dimension historique fait son entrée dans les romans de Giono, et ne va plus guère les quitter. Et le XIX^e siècle sera prépondérant. Ne seront situés entièrement au XX^e siècle, dans l'œuvre romanesque d'après 1939, que *Fragments d'un paradis*, *Noé*, *Faust au village*, *les Grands Chemins*, *Ennemonde* et *l'Iris de Suse*. Que Giono prenne le plus souvent ses distances avec un univers qui l'a déçu et blessé, c'est l'évidence. Le besoin de documentation sur le passé l'amènera à lire des livres d'histoire et des documents historiques (voir par exemple, pour *le Hussard sur le toit*, IV, 1308 ss., et, pour *le Bonheur fou*, IV, 1488 ss.). Et il écrira sur le passé historique : *le Désastre de Pavie*, les préfaces à Machiavel et à Montluc, l'article sur Froissart pour le *Tableau de la littérature française*.

Fait aussi son entrée dans le roman gionien l'écrivain en tant qu'écrivain (il ne s'agit pas ici de Giono comme homme). Dans les romans antérieurs, il y avait des inventeurs d'histoires orales, des improvisateurs de chansons — les bergers du *Serpent d'étoiles*, ou Antonio Bouche d'or du *Chant du monde*. Désormais, il sera là, comme créateur, indirectement dans *Virgile*, et directement presque à chaque page dans *Noé*. Et les autres écrivains viendront aussi au premier plan avec les écrits sur les œuvres littéraires⁹ : les pages de *Pour saluer Melville* sur la création et le sens de *Moby Dick* précèdent non seulement celles de *Noé* sur les personnages d'*Un roi sans*

divertissement ou sur la création d'Angelo, mais aussi toute la série des préfaces consacrées librement à des textes des siècles passés¹⁰ : Virgile (et Jules Verne dont il est beaucoup question à propos de Virgile, *l'Illiade*, Machiavel, Dickens, Montluc, Froissart, *Tristan. Pour saluer Melville*) est en un sens la première de ces préfaces, même si elle s'est développée en un texte assez long pour prendre son autonomie en tant que volume en même temps que son essor romanesque.

Aussitôt après, Giono commence, en mars 1940, à écrire *la Chute de Constantinople*, qu'il n'achèvera pas¹¹. Le titre seul signifie l'écroulement d'une civilisation, une sorte d'apocalypse. Le jeune comte casqué de cuir, qui part en motocyclette dans « Promenade de la mort » (III, 289-379) est pour Giono la figure d'une sorte de cavalier de l'Apocalypse en même temps que de croisé, laissant derrière lui le passé qu'incarnent ses oncles le Marquis et Monseigneur ; tout au moins est-ce en ces termes que Giono m'en a parlé en octobre 1940.

Giono, après avoir élargi son domaine romanesque en y faisant pénétrer l'écrivain comme artiste, va l'agrandir à nouveau en ouvrant l'éventail de la société à laquelle appartiennent ses personnages. Il ne quitte certes pas le peuple de Provence et des Alpes, qu'on retrouvera souvent jusqu'à *l'Iris de Suse* — sans parler du peuple de Marseille dans *Mort d'un personnage* et dans *Noé*¹². Mais il y ajoute l'aristocratie. Je ne crois pas qu'il y ait un seul noble dans l'œuvre romanesque antérieure de Giono¹³. Ici, avec la famille de R. d'A. — d'origine d'ailleurs italienne si on en croit le récit fait par Monseigneur d'événements auxquels ses ancêtres ont pris part au XVI^e siècle — la noblesse fait son entrée en force. Elle aura dans l'œuvre ultérieure de Giono une longue descendance, du baron de *la Femme du boulanger*¹⁴ au comte Julio du *Voyage en calèche*, à Jeanne de Buis et au marquis de Beauvoir de *Virgile*, aux Pardi et aux Thésus du Cycle, aux de M. et de K. du *Moulin de Pologne*, aux Quelte de *l'Iris de Suse*, pour ne parler que de ceux qui ne sont pas épisodiques. Ces nobles — nobles des châteaux et non des villes — ont autour d'eux des paysans — fermiers ou domestiques ; l'aristocratie et les gens du peuple seront mêlés désormais dans les romans de Giono, et seront même unis par l'amitié — Angelo et Giuseppe — ou par l'amour — la baronne de Quelte et Murataure.

Plus timidement, la bourgeoisie pénètre également ici dans l'univers romanesque de Giono¹⁵, avec le personnage de M. Roche, l'instituteur, qui devait, semble-t-il, avoir une place importante dans la suite de l'œuvre. Avant la guerre, les bourgeois ne figuraient dans les romans de Giono que très épisodiquement — M. Vincent, le médecin dans *Colline*, M. Astruc qui achète le blé de Panturle dans *Regain*. Ils existent dans *Jean le Bleu* — la dame pieuse (II, 19), l'homme noir — dans deux nouvelles semi-autobiographiques de *L'Eau vive* : Mlle Amandine et M. Jules sont des bourgeois — ce dernier enseignant déclassé comme M. Roche, c'est-à-dire un peu à part. Mais il ne s'agit pas de romans. Les bourgeois-types, ceux qui se définissent par l'argent, la propriété ou l'autorité officielle, ne feront leur apparition dans le roman gionien qu'à partir d'*Angelo*, avec Bousson, en qui Angelo sent parfois percer le bourgeois (IV, 90) à partir d'*Un roi sans divertissement* avec le procureur royal (encore peut-être est-il noble ?), avec M. et Mme Tim et avec M.V. et sa femme, et surtout à partir de *Noé* avec Empereur Jules et Saint-Jérôme, entre autres. On les reverra partout ensuite, souvent, comme les nobles, en relations avec les gens du peuple, les Numance dans *les Âmes fortes*, par exemple.

Plus important : avec ces nouveaux personnages, la culture — littéraire, musicale, picturale, historique¹⁶ — fait ici son entrée dans un domaine où elle n'avait pas accès. Bien entendu, elle existait chez Giono lui-même, et il l'avait fait passer dans la partie autobiographique de son œuvre et dans les textes qui la prolongent : *Jean le Bleu* contient de nombreuses références à des écrivains et à des musiciens découverts par Giono durant son enfance¹⁷. Il en est de même des essais, surtout à partir des *Vraies Richesses*¹⁸. Là, Giono — qui a toujours été un intellectuel et un artiste affamé de lecture et de musique — se livre tel qu'il est, avec sa dimension culturelle. Mais les romans, là encore, sont un univers à part. Leur ruralité délibérée avait interdit toute allusion culturelle dans la bouche des personnages, comme il semble naturel (mais est-ce si naturel que cela ? les enfants vont à l'école dans les campagnes comme à la ville, et il leur reste quelque chose des textes qu'ils ont lus et appris) ; et, par un souci instinctif ou volontaire d'homogénéité, le narrateur neutre n'utilise jamais non plus de référence culturelle, bien que son

style atteste qu'il n'est pas un homme du peuple. Bref, le Jean Giono qui a écrit ses romans d'avant-guerre n'était qu'une partie du Jean Giono réel, puisqu'il se refusait à reconnaître et à prendre en compte sa culture dans ses romans. Inutile de dire que ce n'est pas là une critique : tout univers littéraire a ses limitations, et ce sont souvent elles qui lui donnent sa force et sa tonalité.

Une mutation se produit dans ce domaine à partir de *la Chute de Constantinople*¹⁹. Là, non seulement des personnages parce qu'ils sont des bourgeois ou des nobles, et non plus des paysans, citent des écrivains et des peintres (M. Roche évoque Euripide, le Marquis et son frère « Monseigneur » parlent de Robinson Crusoé, de la Chanson de Roland, de Démosthène, de Léonard de Vinci et de Taddeo Zuccari), mais le narrateur « neutre » lui-même mentionne la légende arthurienne (Morgane, Brocéliande) et *Don Quichotte* (III, 294-295).

Dorénavant, la culture fera partie de l'univers romanesque de Giono comme de son univers personnel et du reste de son univers littéraire, et pas seulement sous la plume du narrateur « neutre », mais dans la bouche de personnages issus du peuple : dans *les Âmes fortes*, une des narratrices n'ignore pas Eugène Sue (V, 315, 346), et Thérèse pleurera en écoutant lire *Jocelyn* (V, 405)²⁰.

Et avec ces allusions naît l'ironie. Il y a certes toujours eu chez Giono de la gaîté, une certaine moquerie vis-à-vis de certains de ses personnages ; mais l'ironie masquée et subtile n'était guère présente dans son œuvre. Désormais, aristocrates et bourgeois, de pair avec leur culture, utilisent l'ironie, en partie par souci de cette discrétion qui fait partie du style de la « bonne compagnie ». Et l'ironie va s'étendre du discours des personnages à celui du narrateur.

Puis Giono abandonne *la Chute de Constantinople*, trop vaste, et où il s'embourbait dans un projet d'événements historiques fictifs. De décembre 1940 à juillet 1941, il écrit *Triomphe de la vie*. Obéit-il à des considérations utilitaires (il lui faut vivre) ? Ou a-t-il le sentiment de s'être fourvoyé dans ses précédentes tentatives ? Lui qui avait toujours mené à terme, de *Colline* à *Batailles dans la montagne*, chacun des romans qu'il avait entrepris, sans interrompre la rédaction

d'aucun d'eux, il avait échoué à commencer *Fêtes de la mort*, et à terminer *Deux Cavaliers de l'orage* et *la Chute de Constantinople*. Anxiété due à la menace puis au déclenchement de la guerre? Peut-être. Ce n'en était pas moins inquiétant. Toujours est-il que Giono revient en arrière, ce qu'il n'avait jamais fait de la sorte : il reprend les thèmes des *Vraies Richesses* ; il réutilise les personnages de Gaubert, de Panturle et d'Arsule dans *Regain*, et épisodiquement celui de Marceau Jason de *Deux Cavaliers de l'orage*. Il se répète : la fête paysanne à la ferme de Silence rappelle celles de *Que ma joie demeure* et des *Vraies Richesses*²¹. Nul ne soutiendra que *Triomphe de la vie* soit un des meilleurs Giono.

Puis c'est *la Femme du boulanger*, écrite d'août à décembre 1941. Le film de Pagnol a eu du succès ; et le théâtre, cela rapporte, ce qui est, à l'époque, urgent pour Giono. Là encore, mélange de gens du peuple, de nobles, de bourgeois, qui font de nombreuses allusions littéraires : le baron évoque Voltaire, Yseult, Leda ; on trouve la religion bouddhique et Jupiter dans la bouche de l'instituteur, Roméo et Juliette, Orphée, Virgile, Didon et Énée, dans celle de Mme Pérotte.

Et ici, pour la première fois, Giono commence à réduire presque à zéro dans une de ses œuvres la part des évocations de la nature. Parce qu'il est impossible de la faire sentir au théâtre? Non. Elle était là dans les pièces de 1931-1932, *le Bout de la route* (par exemple, pp. 20 et 22 de l'éd. Folio) et plus encore *Lanceurs de graines* (*ibid.*, pp. 130, 162, 163, 169, 175). Si, dans *la Femme du boulanger*, il y renonce presque totalement, c'est — je ne fais que répéter ici une évidence souvent soulignée — qu'il s'intéresse de plus en plus aux complications et aux contradictions intérieures de l'homme, et moins à ses rapports avec l'univers qui l'entoure. De longues descriptions lyriques de la nature se trouvaient encore dans *Pour saluer Melville*, dans *la Chute de Constantinople*, dans *Triomphe de la vie*. Elles se feront plus courtes dans les pages de *Deux Cavaliers de l'orage* écrites en 1942²², dans « Le Poète de la famille » (*l'Eau vive*) rédigé en août 1942, et dans les textes qui suivront, *le Voyage en calèche*, *Virgile*, *Angelo*, *Mort d'un personnage*. Elles ne connaîtront plus d'ultimes résurrections que dans quelques passages du chap. 1 du *Hussard sur le toit*, et surtout au début d'*Un roi sans divertissement*, avec la description du grand hêtre. Mais,

de façon générale, Giono s'en tiendra à la règle qu'il formulera pour lui-même dans un de ses carnets de préparation du *Hussard* : « *attention pour paysages, le grand danger c'est le vicomte* » (IV, 1322), c'est-à-dire la tentation des belles descriptions de la nature pour elles-mêmes, à la Chateaubriand ; et il liera étroitement ses évocations de paysages à l'action et aux personnages.

Un autre point encore, partiellement lié au précédent. À regarder son œuvre passée, Giono n'a pas seulement pris conscience de l'écroulement de ses illusions, de la fin de son monde paysan circonscrit et utopique. Il a aussi vu le gonflement de la masse de ses romans : *Regain*, 118 pages dans la Pléiade ; *le Grand troupeau*, 185 ; *le Chant du monde*, 224 ; *Que ma joie demeure*, 366 ; *Batailles dans la montagne*, 404. Il a senti qu'il s'était laissé emporter ; que *Batailles dans la montagne* (il le dit dans son Journal) avait quelque chose d'un fleuve de boue, et lui apparaissait difficilement lisible ; qu'il fallait dégraisser son style²³ et faire de sa langue, selon une expression qu'il a employée en 1946 lors d'une conversation avec moi, « un outil beaucoup plus aigu et plus précis ». Et ce sont des âmes ou des esprits qu'il va disséquer, avec une subtilité inattendue. Il semble se repentir d'avoir été trop clair, d'avoir dit les choses à trop haute voix, de les avoir désignées de façon répétée et ostentatoire — même s'il en avait varié l'expression à l'infini par la virtuosité de son style et l'invention de ses images. Il va désormais les suggérer beaucoup plus. Il utilisera les ellipses, les vides du récit, dont il a été question plus avant dans ce numéro. En ce sens, *la Femme du boulanger* est peut-être la première œuvre « difficile » de Giono. Non pas que toute œuvre d'un grand écrivain ne soit pas difficile, par sa richesse, ses implications, la multiplicité des niveaux de lecture possibles, les structures profondes de la pensée qui y sont entrelacées et dissimulées. Mais le plus souvent, (en mettant à part une exception comme *Armance* de Stendhal, et bien entendu les romans surréalistes comme *Nadja*), la dénotation romanesque est relativement claire : le lecteur qui suit l'intrigue, voit les personnages, saisit la part évidente de leurs actes et leurs motivations psychologiques. Tous les romans et pièces de Giono, jusqu'à *Batailles dans la montagne* inclusivement, obéissent à cette tradition. *La Femme du boulanger* inaugure une veine différente. Je ne

parle pas ici des réactions du boulanger quitté par sa femme, lorsqu'il la cherche, puis la retrouve : elles relèvent d'un type d'obscurité qui se trouvait auparavant chez certains personnages de Giono, comme Toussaint du *Chant du monde*, Bobi de *Que ma joie demeure* Marceau évoquant le sang dans *Deux Cavaliers de l'orage*, dont les paroles étaient obscures parce qu'elles avaient avec leurs sentiments une correspondance non immédiatement matérielle, mais souvent métaphorique et poétique ; il en est de même pour le boulanger. Je pense plutôt au baron, à sa gouvernante Mme Pérotte, au curé, à l'instituteur, dont la position dans l'aventure du boulanger, et les paroles concernant cette position, sont souvent obscures, pleines d'ellipses et de sous-entendus difficiles à élucider. Dans *le Voyage en calèche*, Julio louera le Chevalier d'avoir « la netteté dans le demi-mot » (éd. orig., p. 98 ; a. I, sc. 4) ; mais les personnages et les narrateurs de Giono n'ont pas tous la même netteté.

Tout cela relève de cette psychologie fictive que Giono prêterait à tant de ses personnages d'après-guerre, et qui n'est jamais celle de l'avant-guerre : celle qui fait que leurs actes sont la réalisation de leurs fantasmes conscients ou inconscients, et poussés à l'extrême : tels sont les suicides de Langlois et de l'Écossais, le meurtre de l'Artiste par le Narrateur des *Grands Chemins*, la générosité des Numance dans *les Âmes fortes*. Les êtres n'agissent plus pour les raisons que connaît la raison ou l'affectivité courante, mais en vertu de pulsions ou de cheminements intellectuels obliques, complexes, hyperboliques, d'ordre parfois plus métaphysique que terrestre²⁴.

L'étape suivante, c'est *le Voyage en calèche*, conçu à la fin de 1942, écrit essentiellement en 1943. Le héros de la pièce, Julio, est un résistant à l'occupation étrangère. Sous l'occupation allemande, Giono doit masquer ses batteries, transposer le présent dans le passé, le pays dans un autre pays²⁵. Il choisit l'aube du XIX^e siècle : 1797, date du début de sa chère *Chartreuse de Parme*, connue depuis la guerre de 14 mais sans nul doute relue durant celle de 39-45. Et il choisit l'Italie. Ici émerge un autre courant qui sera capital pour les vingt années qui vont suivre. Les origines piémontaises de la famille Giono — en mettant à part la figure dominante de son père —

ne s'était marquées jusque-là chez lui que par la présence de nombreux Italiens dans des œuvres situées en France. Mais tout cela restait discret et secondaire. Désormais, Giono va plus ouvertement remonter à ses origines : *le Voyage en calèche* se situe en Italie ; Giono évoquera les paysages italiens dans son *Introduction à Virgile*, sans les avoir encore jamais vus (mais il les verra souvent à partir de 1951 ; son seul récit de voyage publié sous forme de livre sera *Voyage en Italie* ; et il est inutile d'évoquer en détail la présence constante du pays d'origine d'Angelo dans le Cycle, surtout dans *le Bonheur fou*. La nouvelle *Une Aventure ou la foudre et le sommet* (V, 769 sq.) se passera encore dans le même pays. Giono préfacera les *Œuvres* et les *Lettres* de Machiavel, et choisira, pour la collection « Trente journées qui ont fait la France », celle du *Désastre de Pavie*, et il passera plus de trois ans à ce travail²⁶. Quant à Virgile, rédigé de novembre 1943 à février 1944, il ne contient aucun élément nouveau dans la perspective qui nous intéresse. Je passe donc rapidement.

De février à mai 1944, c'est *Fragments d'un paradis*, roman maritime issu de *Moby Dick* et de l'*Arthur Gordon Pym* de Poe, autre récit d'une exploration qui est aussi une quête. Nouvelle étape de l'expansion du domaine géographique de Giono (Angelo III, de *Mort d'un personnage*, sera lui aussi un navigateur). Pour la première et la seule fois, œuvre dictée, — comme *la Chartreuse de Parme*. Œuvre où la poésie vient beaucoup moins du style et des images du narrateur que de ce qui est décrit : les êtres fabuleux, les couleurs et les odeurs inconnues. Une poésie de l'inventé, du jamais vu, de l'ailleurs ; poésie du fantastique, touchée par l'aile du surréalisme comme le seront certains chapitres du *Hussard sur le toit*²⁷. Par ailleurs, même sur l'océan, la littérature et l'art restent présents : le capitaine évoque l'Arioste, Cervantès, Swedenborg, Blake, et il siffle du Mozart (III, 963, 964, 1003) ; M. Larreguy fait allusion à Ovide et au Tasse (905, 966) ; on trouve *Don Quichotte* et *Paradise Lost* dans une maison de l'île Tristan da Cunha (934) ; le narrateur anonyme du chap. 8 évoque les noces de Gamache (1003) ; et Alan J. Clayton, dans *Poétique de la parole*, a relevé toutes les citations baudelairiennes qui émergent du texte. Il n'y aura pas un roman de Giono, par la suite, d'*Angelo* à *l'Iris de Suse*, où les références culturelles n'aient pas leur place.

On retrouvera l'inspiration surréaliste dans les poèmes écrits lors du second emprisonnement de Giono, entre août 1944 et la fin de janvier 1945 ; mais cette fois l'élan du verbe est débridé. Sans commenter ces pages où l'on retrouve pêle-mêle du Rimbaud, du Claudel, du Saint-John Perse, du Prévert, de l'épique, du prophétique, du cocasse et du surréaliste, soulignons seulement que, là encore, Giono élargit son domaine littéraire. Les poèmes d'avant-guerre (poèmes bucoliques gréco-latins de 1921 à 1925, chants de métier dans « L'Eau vive » et dans *le Serpent d'étoiles*, quelques chansons chantées par les personnages de divers romans), étaient tous campagnards. Ici, la veine rurale s'est fondue dans une inspiration beaucoup plus générale, cosmique et humaine à la fois, et la veine culturelle n'en est pas rejetée (allusions à la Bible, à l'histoire, aux légendes homérique et arthurienne, à *Don Quichotte*).

Le recentrage de Giono a été lent ; il n'a pas comporté de tournant aigu et décisif. Il s'agit plutôt d'un long virage, marqué par quelques secousses plus appuyées, à côté de changements de cap progressifs. Annoncé par une période d'inquiétude sur l'état présent de l'histoire du monde à partir de 1935, et d'interrogation sur son art à partir de 1937, ce recentrage s'est opéré de 1939 au début de 1945 sous l'effet d'une série d'amputations, suivie de plusieurs ressourcements, le tout aboutissant à une unification.

Amputation : fin de tout message direct, et de tout livre d'essai après *Triomphe de la vie* ; fin du gonflement textuel, des descriptions jaillissantes impliquant une fusion de l'homme et du monde ; fin de la louange exaltée de l'univers paysan ; mais l'effondrement de ce royaume imaginaire amène Giono à découvrir que les domaines qui lui sont ouverts sont plus vastes et plus riches que ceux qu'il a dû abandonner.

Ressourcement avec le retour plus net aux origines pré-familiales — l'Italie —, avec l'utilisation d'une humanité plus vaste, incluant — comme celle qu'il a personnellement vu vivre autour de lui, des nobles et des bourgeois, parmi lesquels les caractères hors du commun sont aussi fréquents que chez les paysans et les artisans ; et avec l'emploi, désormais dans les romans comme ailleurs, des richesses artistiques et intellectuelles et de l'ironie.

Unification : les romans et le reste de l'œuvre ne forment plus deux univers séparés, mais un seul, où le moi personnel de Giono intervient sans cesse avec sa spécificité, son expérience et sa culture, où son univers romanesque a rejoint son univers personnel et s'est étendu dans l'espace et dans le temps. D'où une libération qui a permis à Giono, après la guerre, de s'exprimer totalement, et de s'inventer à la fois une exploration et une recreation de l'âme de ses personnages, des techniques nouvelles de montage et de discours narratifs, et une écriture plus dense et plus diverse.

Université de Paris III — Sorbonne nouvelle

Notes

- ¹ Toutes les références seront à l'édition de la Pléiade, et consisteront simplement dans le numéro du volume et la page ; pour les œuvres n'y figurant pas, l'édition sera indiquée.
- ² On peut y ajouter les deux pièces de théâtre de 1931-32, *le Bout de la route* et *Lanceurs de graines*.
- ³ Villevieille, dans la seconde partie du *Chant du monde*, n'est une exception qu'en apparence : toute l'activité y est centrée autour de Maudru, de son élevage et des produits de cet élevage. Aucune structure urbaine véritable.
- ⁴ Je distingue *l'Eau vive*, recueil, de son premier texte, « L'eau vive ».
- ⁵ C'est le cas de seize des vingt textes de *Solitude de la pitié* ; un seul, le premier, a un narrateur « neutre ». Dans *l'Eau vive*, treize textes sur vingt et un viennent d'un « je » qui peut être Giono ; parmi les six où le narrateur est neutre, quatre sont non des récits séparés, mais des fragments de romans inachevés. On peut rattacher à cet ensemble *le Serpent d'étoiles* ; au début surtout, la part du narrateur — Giono y est importante.
- ⁶ « Son dernier visage » et « La ville des hirondelles » dans *l'Eau vive* ; des passages de *Présentation de Pan* et du *Poids du ciel*. La geste familiale ne cessera d'ailleurs jamais de s'enrichir dans son œuvre, à travers *Triomphe de la vie* (p. 75-94), « Le poète de la famille » (*l'Eau vive*), où Giono s'est de son propre aveu inspiré des Fiorio — la famille de la sœur de son père — qui pour lui sont « des Giono », *Virgile* (III, 1091 sq.) et jusqu'au *Grand théâtre* de 1961 (III, 1069 sq.).
- ⁷ Même si seule une partie du roman était écrite avant la guerre, Giono avait dès lors prévu de lui donner une fin tragique où s'anéantiraient les deux héros.
- ⁸ Ce point de départ des « chercheurs d'absolu » a été bien relevé par H. Godard dans sa notice (III, 1094). J. Pignet, dans son *Giono*, avait déjà marqué que *Pour saluer Melville* constituait un tournant.

- ⁹ Ne disons pas sur les œuvres artistiques : quoique les textes de Giono sur la peinture soient beaucoup plus nombreux après la guerre, il en avait déjà écrit sur Amédée de la Patellière en 1932 (reproduit en appendice du t. II de la Correspondance J. Giono-L. Jacques, Gallimard).
- ¹⁰ Très différentes par leur nature même de celles où Giono, avant la guerre, avait présenté des œuvres contemporaines (*Le Dernier Feu*, *Le Bon Assassin*).
- ¹¹ Voir, dans *l'Eau vive*, «Promenade de la mort» et «Description de Marseille» (j'abrège les titres), seules pages de ce roman que Giono ait lui-même publiées; il faut y ajouter les fragments inédits publiés par J. et L. Miallet (III, 1228 ss.); sur l'ensemble du projet, voir l'excellente notice des mêmes chercheurs.
- ¹² Le peuple de Marseille apparaît déjà dans *le Poids du ciel* en 1938 — mais il s'agit d'un essai et non d'un roman.
- ¹³ Deux d'entre eux, M. de la Silve et le baron Grasse, figuraient sur le manuscrit de *Regain*; il est significatif qu'ils aient été éliminés du texte publié (I, 324, var. e, et 421, var. b.)
- ¹⁴ Il vient de *Jean le Bleu* (II, 104, 116-118); mais ce n'est pas un roman.
- ¹⁵ Melville, bien que gentleman, époux de la fille d'un juge et futur inspecteur des douanes, est avant tout un ancien aventurier et un écrivain; et il n'est pas de l'invention de Giono.
- ¹⁶ En excluant de ce terme ce qui relève d'une part de l'histoire enseignée à l'école primaire, et d'autre part les épisodes les plus connus de la Bible : c'est le bien de tous et pas seulement des gens cultivés; et même cela n'est employé qu'avec une extrême parcimonie.
- ¹⁷ Voir I, 467, 472, 474, et III, 170-171.
- ¹⁸ Voir une mention de J. Romains en 1932 (I, 537). Pas d'allusions culturelles dans *le Serpent d'étoiles*, qui est en un sens un roman. Mais elles sont nombreuses dans *les Vraies Richesses* et dans *le Poids du ciel*.
- ¹⁹ On pourrait la faire remonter à *Pour saluer Melville*; mais ce livre a été à l'origine conçu comme un essai; son héros est un personnage réel et un écrivain. Le cas est à part.
- ²⁰ Mettons à part le narrateur des *Grands Chemins*, qui adore Balzac et lit *l'Esprit des lois* si le livre lui tombe sous la main : on ne sait rien de ses origines. — Le cas de Saucisse citant Dante dans *Un roi sans divertissement* (voir *Giono aujourd'hui*, ouvrage collectif, éd. Edisud, 1982, p. 175) relève plutôt sans doute de l'ironie de Giono que de son désir de nous faire croire à une telle lecture de la part de son personnage.
- ²¹ On pourrait dire en un sens que dans *Présentation de Pan*, il était revenu vers la trilogie de Pan, et, dans *les Vraies Richesses*, vers *Que ma joie demeure*. Mais c'étaient des prolongements directs. En revanche, *Triomphe de la vie* ne revient pas vers un roman écrit juste avant, pour le présenter ou le compléter.
- ²² Dès mars 1939, Giono écrivait dans son journal qu'il avait décidé de réduire à cinq phrases dix-huit pages sur le vent de *Deux Cavaliers de l'orage*. Mais il faudra attendre l'édition du roman par R. Ricatte, dans le t. VI de l'éd. Pléiade, pour en savoir plus long sur sa genèse.
- ²³ Une comparaison statistique du vocabulaire du *Chant du monde* et d'*Un roi sans divertissement* fait ressortir la fréquence, dans le premier roman,

des adjectifs *gras*, *épais*, *gros*, et leur absence presque complète dans le second.

- ²⁴ Un exemple frappant permet de comparer les deux types de psychologie, c'est le dernier chapitre de *Deux Cavaliers de l'orage*, dont une sorte de résumé (mais écrit en décembre 1942 par Giono lui-même, on en a le manuscrit) a paru dans *La Gerbe* en 1943, et dont le texte définitif a été rédigé en 1964. Pourquoi Marceau Jason a-t-il tué son frère, qui vient pour la première fois de le vaincre à la lutte ? Dans la première version, écrite en fin 1942 ou début 1943, mais correspondant au plan élaboré par Giono en 1938-1939, la raison est claire : « Au moment où il a été battu par son frère, l'immense amour qu'il avait pour lui s'est suspendu en son cœur, dans une sorte de silence qui l'a laissé stupide ; puis s'est mis à flamber farouchement le désir de détruire ce qui l'a précipité du haut de sa glorieuse position d'aîné et de dominateur. » En 1964, cette explication évidente n'est pas mentionnée. Un des villageois estime que Mon Cadet était un dieu pour Marceau, et en conséquence « pouvait tout se permettre, sauf d'être plus fort que lui. C'est ça un dieu ! » (éd. Folio, p. 264). L'affirmation est déjà étrange. Mais Violette la refuse ; pour elle, « quand on aime quelqu'un, on veut toujours tout lui donner, être plus fort que lui (...) Marceau avait trouvé ce biais : il était le plus fort du monde. Comme il aimait son Cadet, il lui donnait l'homme le plus fort du monde (en plus de tout le reste). Brusquement, il ne l'est plus ! Qu'est-ce que vous voulez qu'il fasse ? » Marceau semble donc avoir tué son frère par amour, pour lui éviter la déception ou le déshonneur de ne plus recevoir ce don perpétuel dont il avait été comblé ? Chacune des deux explications successives, dans le texte définitif, suppose des mécanismes mentaux et affectifs complexes, subtils, et d'une grande intériorité, excluant les réactions courantes qui sont celles de la plupart des humains, et peuvent être analysées au niveau du conscient. Je ne crois pas que Giono aurait inventé de telles explications dans sa « première période ». Elles marquent peut-être la seule discordance entre la partie du roman publiée en 1942-1943 et sa fin, écrite plus de vingt ans après.

- ²⁵ Ce qui n'empêchera pas l'occupant d'interdire la pièce. La légende de Giono « collaborateur » n'en aura pas moins la vie dure.

- ²⁶ Bien entendu, les personnages italiens en France existeront chez Giono après la guerre comme avant, de Catherine dans le dernier chapitre de *Mort d'un personnage* au Piémontais qui tue Martin de Montbrun dans *Ennemonde* et à Casagrande de *l'Iris de Suse*. Et je ne parle pas de l'importance pour lui de la littérature italienne (Dante, l'Arioste, le Tasse, Machiavel, etc.).

- ²⁷ Le chapitre 1 auquel Giono a voulu donner une allure surréaliste (voir IV, 1312), et, dans le chap. 13, les propos du vieux médecin, sur lesquels on lira l'excellente étude d'A. J. Clayton dans *Giono aujourd'hui*.